

Título Panorama da folkcomunicação e do pensamento decolonial no simbolismo das Carrancas do São Francisco para o desenvolvimento Local

Título Panorama de la comunicación popular y colonialista pensó que el simbolismo de Carrancas de San Francisco para el Desarrollo Local

Betania Maciel de Araujo¹
Ricardo Brandão²

Resumo

O estudo conjunto das expressões e significados das imagens na folkcomunicação surge como uma rica vertente, na relação entre a cultura popular do Brasil e a cultura popular medieval e renascentista. Neste artigo, focalizou-se a concepção iconológica das carrancas do São Francisco norteadas por essa relação. Assim traçado um panorama da folkcomunicação e do pensamento decolonial no simbolismo das carrancas do São Francisco para a busca do desenvolvimento local. Como aporte teórico Luis Beltrão, Marques de Melo, Cascudo e Bakhtin deram suporte para o estudo e descoberta em torno das relações e influências entre o cânone do realismo grotesco da idade média e do renascimento como inspiração simbólica dos elementos presentes no imaginário da cultura popular.

Palavras-Chave: Folkcomunicação; Sociedade; Decolonialidade; Carrancas; Pernambuco; Desenvolvimento.

Resumen

El estudio conjunto de expresiones y significados de las imágenes en la comunicación popular emerge como una mezcla rica, la relación entre la cultura popular de Brasil y la cultura popular medieval y renascentista. En este artículo, nos centramos en el diseño iconográfico de las Carrancas de San Francisco guiadas por esta relación. por lo tanto trazado un panorama de la comunicación popular y el pensamiento colonialista en el simbolismo de las Carrancas de San Francisco por la búsqueda del desarrollo local. Como contribución teórica Luis Beltrão, Marques de Melo, Cascudo y Bakhtin proporcionan apoyo para el estudio y descubrimiento en torno a las relaciones e influencias entre el canon del realismo grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, como una inspiración simbólica de los elementos presentes en el imaginario de la cultura popular.

Palabras claves: comunicación popular; empresa; descolonialidad; Carrancas; Pernambuco; Desarrollo .

1. Introdução

¹ Doutorado em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP); Mestrado em Administração Rural e Comunicação Rural pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE); Professora do Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural e Desenvolvimento Local - POSMEX na Universidade Federal Rural de Pernambuco; Professora titular e pesquisadora do Grupo ESUDA de Interlocução Acadêmica da Faculdade de Ciências Humanas – ESUDA; Professora Titular III da Faculdade Integrada de Pernambuco – FACIPE; Membro do Núcleo Interdisciplinar de Pós-graduação da FACIPE – NUFA; betaniamaciel@gmail.com

A Folkcomunicação estuda as formas, conteúdos e estratégias enfocados pela expressão da cultura popular, e o modo como essas representações manifestam-se no âmbito da inserção dos interesses subalternos na esfera das demandas sociais, artísticos, econômicos e políticos. De acordo com Beltrão (1971, p. 15), "Folkcomunicação é o processo de intercâmbio de informações e manifestação de opiniões, ideias e atitudes da massa, através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore".

Posteriormente, essa concepção foi ampliada, de modo que, como demonstra Marques de Melo (2008, p. 18, grifo nosso):

Na verdade, [Beltrão] comprovou que os processos modernos de comunicação massiva coexistiam com fenômenos de comunicação pré-moderna no espaço brasileiro. Eram *reminiscência do período medieval europeu*, transportadas pelos colonizadores lusitanos e historicamente aculturadas, aparentando uma espécie de *continuum* simbólico.

Dessa forma, verificamos que o estudo conjunto das expressões e significados das imagens na Folkcomunicação surge como uma rica vertente, na relação entre a cultura popular do Brasil e a cultura popular medieval e renascentista. Neste artigo, focalizaremos a concepção iconológica das Carrancas do São Francisco nordestadas por essa relação.

Com base na taxionomia elaborada por Marques de Melo (2008), compreendemos que mesmo após serem ressignificadas e refuncionalizadas, as Carrancas continuam pertencendo ao universo da Folkcomunicação, atualmente classificadas no gênero da Folkcomunicação Icônica, tanto no formato Diversional, no tipo *Boneco de barro* (caso das Carrancas feitas em barro); como no formato Decorativo, incluídas no tipo *Figuras de Enfeite*. Estabelecemos desse modo as bases iconográficas do elemento Carranca enquanto gênero da Folkcomunicação Icônica. Iremos ampliar essa análise, com base na sua estrutura iconológica, para que possamos justamente interpretar aquele *continuum* simbólico ao qual se refere Marques de Melo.

A seguir faremos um breve preâmbulo para ilustrarmos como se manifestou inicialmente a cultura europeia no processo de miscigenação étnica em contato com os autóctones e com os povos de origem africana trazidos para o Brasil na condição de escravos. O fenômeno social da miscigenação foi demonstrado por autores como Gilberto Freyre (2006), que trouxe à baila a existência de uma sociedade híbrida, carregada de influências culturais das três etnias formadoras da identidade cultural nordestina, não obstante a proeminência de elementos do imaginário europeu nesse processo.

Primeiramente, contextualizemos o início da navegação nas águas do Velho Chico (é a forma carinhosa como as populações ribeirinhas habitualmente se referem ao rio São Francisco). e a

exploração de suas margens desde o início da colonização. Ao se estabelecerem na costa brasileira, nos estados da Bahia e Pernambuco, os europeus optaram pela exploração da agricultura, com ênfase no plantio da cana-de-açúcar, de onde partiram margeando o litoral, até chegarem onde hoje é a divisa entre Alagoas e Sergipe. Era a foz de um rio até então chamado de *Opara* pelos povos da tribo Truká (habitantes de sua foz). Na língua dos nativos, *Opara* significa "Rio-Mar". Na visão do colonizador, "sua foz foi descoberta pelo italiano a serviço de Portugal, Américo Vespúcio, no dia 04 de outubro de 1501. Como a data fosse alusiva a São Francisco [o santo do dia] o rio foi rebatizado com o nome do santo". (CAVALCANTE, 2010, p. 9).

A presença do navegador Américo Vespúcio, nascido em 1454, em Florença (berço do Renascimento Italiano), e formado nas escolas de Itália e França (países onde a comédia dell'arte lançou os primeiros ecos da cultura popular, com suas máscaras e caricaturas), que exerceu contato direto com a literatura, as ciências e as artes de seu tempo, e que, junto com seus tripulantes, surge como um dos primeiros incursores do rio São Francisco, fornece-nos, de entrada, um *insight* em relação à inserção da imagem grotesca - muito em voga durante a Renascença - na composição do imaginário que viria a se formar entre as populações das margens do São Francisco.

Naturalmente essa cultura foi traduzida para o ambiente de conflito da colonização, onde as visões de mundo dos indígenas e dos negros africanos também figuravam no ambiente de contato entre as etnias, pulverizando a formação do imaginário local com a estética vigente na Europa daquela época. Ao mesmo tempo, essas três realidades fundiam-se, na medida da inquietação que o exotismo do outro provocara no ambiente mesmo das novas descobertas.

Os colonizadores foram aos poucos estabelecendo outras frentes para povoar as margens do São Francisco. Era a época das capitânicas hereditárias, uma vasta exploração de terras foi se prolongando desde o litoral, a partir da capitania da Bahia em direção ao interior, como forma de deslocar as terras de pasto para evitar a destruição das lavouras pelo gado. Surgia dos domínios da Casa da Torre - onde ficava a antiga capitania da Bahia, de propriedade da família do donatário Dias d'Ávila - o herdeiro Francisco Dias d'Ávila, que comandou as primeiras bandeiras sertanistas a introduzirem a pecuária na região semiárida. Ainda no século XVII, dominaram a tribo dos Cariris - refugiada nas margens sertanejas do rio - e consolidaram seus latifúndios no sertão da Bahia, chegando até Pernambuco. Após estabelecerem-se nas margens do São Francisco, os colonizadores precisaram investir na navegação fluvial para escoar e receber cargas, de modo a fomentar o mercado na região.

As antigas barcas do São Francisco atingiram o auge da navegação comercial entre finais do século XIX e início do século XX. Chegavam a medir até 20 metros de comprimento e transportavam toneladas de suprimentos entre as vilas e cidades ribeirinhas, como rapadura, farinha, sal e tecidos, no trecho entre as atuais cidades de Pirapora-MG, Petrolina-PE e Juazeiro-BA. Eram viagens perigosas e cheias de infortúnios em virtude da correnteza do rio e do relevo submerso (cheio de bancos de areia), além dos demais percalços relativos às condições de navegabilidade. Os naufrágios eram comuns e por vezes atribuídos a seres exóticos e extravagantes que emergiriam do rio para afugentar e afundar as barcas. Foi então que surgiram as Carrancas, inspiradas no imaginário popular:

Nêgo d'Água, Bicho d'Água, Minhocão. Esses seriam, miticamente, alguns dos principais responsáveis pelo surgimento das Carrancas no submédio do São Francisco. Os perigos representados pelas correntezas e intempéries climáticas, a navegação sobre as águas barrentas do Velho Chico, os bancos de areia e as abundantes pedras que configuram o relevo submerso do rio, são transpostos para o imaginário popular em feitos fabulosos de criaturas tremendas que habitariam as águas do rio da integração nacional, originando a criação de uma imagem, um amuleto mesmo, capaz de proteger os barqueiros e comandantes das embarcações que navegavam levando mercadorias e pessoas entre cidades ribeirinhas. (BRANDÃO, 2013, p. 4-5).

Câmara Cascudo (2012) ampliou a explicação do termo, em virtude da originalidade das Carrancas, identificada com o folclore brasileiro:

Costumam os barqueiros do São Francisco colocar em suas embarcações curiosas figuras de proa que se tornaram tradicionais com seu estilo *grotesco* e original, fisionomias leoninas e humanas ao mesmo tempo, entalhadas na madeira e grosseiramente coloridas, cujos autores são anônimos artistas ribeirinhos da grande artéria fluvial. (Ibid, p. 145).

Cascudo (Ibid) cita ainda Wilson Lins (1952) para cogitar outra possibilidade de motivação quanto ao surgimento das figuras de proa, baseada na comunicação e na publicidade popular:

Acredita-se que os donos de barca tenham adotado o uso das figuras de proa, como meio de atrair a curiosidade da gente das fazendas sobre a embarcação, e assim aumentar as possibilidades de negócios. Loja ambulante a barca antigamente precisava de todos esses recursos primitivos de publicidade.

Assim vemos que, como afirma Cortazar, os fenômenos folclóricos são sempre funcionais, identificando-se “com a vida material, social e espiritual da comunidade” (CORTAZAR *apud* BELTRÃO, 2004, p. 67). As figuras de proa não são exclusivas do São Francisco, mas as

Carrancas apresentam uma estética própria, uma conformação original, especialmente quanto ao zooantropomorfismo. E essas são peculiaridades que irão interessar à análise iconológica, na sua relação com a imagem grotesca da Idade Média e do Renascimento.

Desde a Antiguidade, as barcas do Nilo; os Vikings, com seus dragões intimidadores; os irlandeses; vários povos as utilizavam. Sem falar nas figuras de proa das embarcações militares, que sobrepõem o busto de seus mais destacados comandantes, abrindo a linha de frente dos navios de guerra, embora algumas culturas como a Veneziana, por exemplo, as dispensem. "Cerca de seis mil anos separam, no tempo, os ornamentos de proa das barcas do São Francisco, das egípcias, mas uma grande força as aproxima: a semelhança estilística das manifestações de arte nas comunidades primitivas". (PARDAL, 2012, p. 8).

Quanto aos povos indígenas, "a versão sabida é o maracatim, maracá amarrado à extremidade do barco conduzindo guerreiros ao combate". (CASCUDO, 2012, p. 145). Conforme Pardal, as primeiras Carrancas apareceram no São Francisco ainda no século XIX:

Figuras de proa das barcas do São Francisco foram citadas pela primeira vez, em livros [de] 1888, por Antonio Alves Câmara e por Durval Vieira de Aguiar. Este último diz "na proa vê-se uma carranca ou grypho de gigantes formas" [...] Alves Câmara cita que "as proas são adornadas com a figura de um pássaro, ou de uma moça, grosseira obra de talha, enfeitada com collares e outros adornos de barro pintado" (Ibid, p. 62).

2. O Realismo Grotesco e uma nova concepção do mundo

O realismo grotesco na Idade Média e no Renascimento expressava-se por meio da paródia, da sátira e da farsa, mesclando o trágico e o risível. Em suas imagens, temas mitológicos, rememorados da Antiguidade Clássica, são reinseridos na realidade sacra da Idade média, revisitados pela concepção crítica antropocêntrica, que contestava os dogmas e a hierarquia do clero e da nobreza. A liberdade de expressão que se dava por meio da comédia, na praça pública, é que dava vazão à crítica social da época, por meio da cultura popular. A arte durante a Renascença, principalmente o teatro de rua, se permitia a essa dualidade e a essa ambivalência. A tragédia e a comédia caminhavam juntas. No campo das artes, surgia uma temática cósmica e mitológica redesenhada, que não fora apagada em função do tempo, mas reprocessada em ambivalências. Assim como explica Panofsky (2012, p. 68-71):

Os artistas que usaram um motivo de um Hércules para a imagem de Cristo, ou um motivo de um Atlas para as imagens dos Evangelistas, agiram sob a impressão dos modelos visuais que tinham diante dos olhos, quer hajam copiado diretamente um monumento clássico ou imitado uma obra mais recente derivada de um protótipo clássico através de uma série de transformações intermediárias. [...] Isso é bem verdadeiro, e a tradição textual através da qual o conhecimento dos temas clássicos, principalmente da mitologia clássica, foi transmitido à Idade Média e persistiu em seu decurso é da máxima importância não apenas para o medievalista como também para o estudioso da iconografia renascentista. Pois, mesmo no Quatrocentos italiano, foi dessa tradição complexa e muitas vezes corrompida, mais que das fontes genuinamente clássicas, que muitos artistas hauriram suas noções de mitologia clássica e assuntos conexos.

Dessa forma, explica-se a presença de temas que desde a Antiguidade Clássica fundiram-se com a estética predominante no período medieval e foram retomados e reintroduzidos no Renascimento, no Humanismo e no Neoclassicismo. Assim também, a tendência artística manifestada pelo cânone grotesco manteve-se com proeminência no período Renascentista (Bakhtin, 2013), expressando-se mais acentuadamente na cultura popular da Europa.

O realismo grotesco ensajara e inspirara a liberdade de expressar novos paradigmas e de subverter a ordem e a hierarquia vigente. A imagem grotesca, contestatória e revolucionária, servia bem aos ensejos de uma nova era, de um futuro renovado pelas descobertas das ciências naturais, e do humanismo, em distinção das concepções vinculadas à perfeição cósmica e celestial da Antiguidade e ao paradigma teocêntrico da Idade Média. A imagem grotesca - extravagante, insensata, despolida, aberrante, mas fundamentalmente crítica e nada ingênua - liberta os ideais renovadores das amarras dogmáticas da Idade Média, e, nos âmbitos da literatura, das artes cênicas e das artes plásticas, prepara a humanidade para uma nova era por fim batizada de Século das Luzes. Bakhtin (2013, p. 70) avalia assim a estrutura espaço-temporal e a conformação humanística da Europa no final do século XV e início do século XVI, no que tange à participação popular:

Em certa medida, o lado cômico e popular da festa tendia a representar esse futuro melhor: abundância material, igualdade, liberdade, da mesma forma que as saturnais romanas encarnavam o retorno à idade de ouro. Graças a isso a festa medieval era um Jano de duas faces: se a face oficial, religiosa estava orientada para o passado e servia para sancionar e consagrar o regime existente, a face risonha popular *olhava para o futuro e ria-se nos funerais do passado e do presente*. Ela opunha-se à imobilidade conservadora, à sua "atemporalidade", à imutabilidade dos regimes e das concepções estabelecidas, punha ênfase na alternância e na renovação, inclusive no plano social e histórico.

Era por meio da cultura popular - a qual se permitia a crítica sutil e rasteira; a sátira; a zombaria, a farsa - que a sociedade manifestava suas indagações e contestações. Como já dito, Américo Vespúcio e seus companheiros de navegação emergiram dessa estrutura espaço-

temporal, na qual a imagem grotesca foi a principal marca de oposição ao modelo de sociedade vigente na época. Por outro lado, esses mesmos dogmas contestados serviam às intenções do explorador, na tentativa de *domesticar* os povos nativos recém-descobertos. Instala-se assim, uma dupla influência no ambiente colonizado. Nos tópicos subsequentes abordaremos mais detidamente as características que identificam uma relação de convergência entre o simbolismo da imagem grotesca e as esculturas das Carrancas.

Por enquanto, é suficiente esclarecer que na idade Média e no Renascimento "o caráter de construção das imagens e sobretudo da concepção do corpo vem em linha direta do folclore cômico e do realismo grotesco" (BAKHTIN, 2013, p. 275). A simbologia dessas imagens produz um cânone artístico e uma concepção estética próprias que se propagam na história e permanecem no imaginário popular, veiculadas por meio das expressões artísticas que se reproduzem, e de certo modo se perpetuam, nas feiras livres, nas praças, nas tabernas, nos carnavais, enfim, nas expressões da cultura popular, que trazidas da Europa, permanecem presentes no significado das expressões populares até a atualidade.

O alto e o baixo corporal e material ganharam preponderância simbólica no âmbito do realismo grotesco da Idade Média e do Renascimento. Interpretações específicas e bem definidas dão às partes do corpo um simbolismo reconhecível que propaga seu significado na literatura, na escultura, no teatro e nas artes visuais, inculcando aspectos estéticos e estilísticos, fundindo-se com tendências subsequentes, ou alternando sua relevância. O que vai nos interessar no contexto deste artigo, é o modo como certas partes do corpo são observadas, e ganham representatividade nos conteúdos do realismo grotesco. A maneira como a cabeça e sua anatomia - com ênfase no nariz, na boca, nos dentes e nos olhos - remetem a significados próprios nas expressões artísticas, ensejando um valor simbólico diante de quem as enxerga, assim como acontece nas imagens das Carrancas. Dessa forma recorreremos mais uma vez a Bakhtin (2013, p. 18), que nos diz:

No realismo grotesco a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra [...]. Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. A respeito das significações nas artes, encontramos em Panofsky (2012, p. 53), no significado das artes visuais, a compreensão das diferenças que aqui nos interessam entre iconografia e iconologia:

O sufixo "grafia" vem do verbo grego *graphein*, "escrever"; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos.

Ainda de acordo com o autor, essa estrutura de análise iconográfica precede outra ligada aos motivos artísticos, que seria mais aproximado à composição e à linguagem técnica das artes, um ato de interpretação pré-iconográfico. Quanto à análise iconológica, que vem a seguir e que interessa mais de perto ao propósito deste artigo, Panofsky (2012, p. 53) afirma que ela engloba as características precedentes (pré-iconográfica e iconográfica):

Ao concebermos [...] assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestação de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernest Cassirer chamou de valores "simbólicos". [...] tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse "algo mais". A descoberta e interpretação desses "valores simbólicos (que muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por "iconologia" em oposição à iconografia.

A coerência no âmbito dessa relação entre o tema primário ou natural, e as configurações de linha e cor; o tema secundário ou convencional (pré-iconográfico) e o significado intrínseco ou conteúdo (significação simbólica) é o que norteia os critérios de análise das imagens, com base na história das artes, sua iconografia e sua iconologia. Algo que vai se amalgamando ao longo da história, consolidando a significação das imagens. O mesmo autor cita Marsílio Ficino, que sintetiza a conformação histórica nas artes:

O que é mortal em si mesmo consegue a imortalidade através da história; e o que ausente torna-se presente; velhas coisas rejuvenescem [...]. Se um homem de setenta anos é considerado sábio devido a sua experiência, quão mais sábio aquele cuja vida abrange o espaço de mil ou três mil anos! Pois na verdade pode se dizer que um homem *viveu* tantos milênios quanto os abarcados pelo alcance do seu conhecimento de história. (FICINI apud PANOFISKY, 2012, p. 46).

O quadro abaixo, extraído de Panofsky (2012) sintetiza bem esses parâmetros analíticos e metodológicos nas artes visuais:

Tabela 1

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTERPRETAÇÃO
-------------------------	----------------------

I - *Tema primário ou natural* - (A) *Descrição pré-icnográfica* (a análise factual, (B) *expressional* - pseudoformal).

constituindo o mundo dos motivos artísticos.

II - *Tema secundário* ou *Análise Iconográfica*.

convencional, constituindo o mundo das *imagens, estórias e alegorias*.

III - *Significado intrínseco* ou *Interpretação iconológica*.

conteúdo, constituindo o mundo dos *valores "simbólicos"*.

Fonte: Ficini (apud PANOFISKY, 2012, p. 46)

3. As imagens das Carrancas e o simbolismo do realismo grotesco

Agora podemos passar para a análise do viés iconológico das Carrancas, lançando mão da concepção simbólica do realismo grotesco, um cânone das artes que se sobrepôs no âmbito da cultura popular da Idade Média e do Renascimento como principal precursor das modificações sociais que se processaram, com desdobramentos em toda a etapa subsequente das artes visuais.

Assim como nas Carrancas, as feições zooantropomorfas eram recorrentes nas imagens grotescas de cabeças humanas misturadas às dos animais, os detalhes da anatomia facial, sobressaíam-se na concepção estética da Idade Média e do Renascimento, imprimindo uma simbologia na história das artes e influenciando sobremaneira a produção das imagens que se sucederam em períodos subsequentes, como forma de comunicar sentimentos, reações, crenças, hábitos, enfim, modos de compreender o que essas imagens comunicavam. Schneegans (apud Bakhtin, 2013, p. 276) ilustra bem essa concepção ao fazer referência à caricatura de Napoleão representado com um nariz enorme, como se fora um animal, e ao caráter simbólico das outras partes do rosto, no âmbito do realismo grotesco:

Schneegans observa com muita razão o caráter grotesco da transformação do nariz do imperador em focinho de animal, uma vez que a mistura de traços humanos e animais é uma das formas mais antigas do grotesco [...]. O nariz é sempre o substituto do falo. [...]. Assim, todas as excrescências e ramificações têm [no corpo] um valor especial, tudo o que prolonga o corpo, reúne-o em outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma *tensão puramente corporal*. No entanto, para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador*. (BAKHTIN, 2013, p. 276-277, grifo do autor).

Ora, sabemos que não há nada mais representativo nas imagens das Carrancas do que suas bocas escancaradas, esbanjando uma ferocidade animal, estampando dentes enormes e uma língua estirada como prolongamento do corpo. Feições horripilantes e ao mesmo tempo cômicas, cuja simbologia remonta às imagens de cabeças, bocas, línguas e dentes presentes no imaginário popular do período de transição entre a era medieval e o Renascimento no continente europeu, em seus carnavais, no teatro de rua, nas feiras livres. Dentre as descrições que encontramos sobre as Carrancas, algumas são bem representativas da imagem grotesca, como a de Maria Creusa de Sá Y Britto (1995, p. 56), que assim se refere às Carrancas do São Francisco:

Mesclando detalhes humanos com os dos animais, destes, sobretudo, a generosa cabeleira à semelhança de uma juba de leão, as carrancas apresentam, em geral, uma expressão de ferocidade [...] retratam apenas cabeça e pescoço de uma figura mitológica indeterminada”.

As Carrancas do São Francisco: a dinâmica de um fenômeno Folkcomunicação e Folkmidiático, apresentado em 2013, durante o 36º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, descrevemos as Carrancas do São Francisco como sendo: Esculturas artesanais caracterizadas como criaturas de feições zooantropomorfas, surgidas pelas mãos do povo do sertão que vivia à beira do rio São Francisco. Inicialmente eram esculpidas em madeira e posteriormente passaram a ser manufaturadas também em barro e em pedra. São produzidas por artesãos que, por vezes, começam a trabalhar como marceneiros ou entalhadores, e em virtude do trato com a madeira, tornam-se escultores. (BRANDÃO, 2013, p. 3).

Entre todos os registros e descrições que supramencionamos acerca do objeto das Carrancas, não há um que não remeta de imediato à simbologia descrita pelo significado dessas imagens no universo do realismo grotesco, cânone inaugurado no período de transição da Idade Média para a idade Moderna, no período do Renascimento.

Desde a ação de enfrentamento no âmbito mitológico; a estética animalesca nas feições das Carrancas, com seus dentes agressivos, ferozes e esbugalhados; passando pelo zooantropomorfismo e o instinto devorador simbolizado nas imagens. Todas essas características parecem ter sido diretamente transportadas do imaginário descrito por Bakhtin (2013), quando analisa a obra escrita no início do século XVI por François Rabelais, que se inspirou na cultura popular para esmiuçar o cotidiano da época por meio da literatura francesa, na qual se encontram todas as significações da imagem grotesca que se mantêm presentes até a atualidade. Vejamos o trecho a seguir acerca da representação do corpo na imagem grotesca durante o Renascimento:

As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras de *animais* ou de *coisas*. [...] O corpo grotesco é um corpo em movimento. [...] Esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele [...] o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo. [...] Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo.

4. Considerações finais

Com base nas observações acima, inferimos ser possível identificar elementos do realismo grotesco, engendrados desde o período da Idade Média, em simbiose com os aspectos mais pitorescos das mitologia das Carrancas. No âmbito da qualificação simbólica que acompanha a manifestação cultural das Carrancas há quase um século e meio suas origens encontram-se imbricadas à influência do cânone grotesco em seu significado mais amplo, qual seja o de enfrentamento e conquista, pois os barqueiros e remeiros queriam justamente devorar esse mundo que ficava no *fim* do rio, dominar o curso do rio ao singrarem suas águas em cima de embarcações que pesavam toneladas, e cujo domínio era sujeito às intempéries da natureza, dentre elas as fortes correntezas e o relevo submerso, fenômenos por vezes traduzidos pela mitologia e o folclore ribeirinho, em ações de seres mitológicos que povoavam o imaginário local na transição entre os séculos XIX e XX.

Simbolicamente, podemos inferir que os barqueiros e remeiros almejavam absorver esse mundo ao qual levava o rio e conquistar (devorar, em sentido figurado) os espaços por onde iam passando. Cada povoado destinado a consumir as mercadorias transportadas em suas barcas eram tidas como prolongamento de suas ações e de seus trabalhos, e a imagem grotesca das Carrancas do São Francisco prestou-se muito significativamente para esse fim de enfrentamento e conquista, que se materializava no simbolismo das Carrancas.

Por fim, mas não finalizando, enfatizamos que este artigo foi concebido como fruto de uma pesquisa mais ampla que ora conduzimos em torno do objeto das Carrancas do São Francisco, com o objetivo de identificar possíveis imbricações entre a manifestação artística das Carrancas e o desenvolvimento local, tendo como *locus* a Oficina do Artesão Mestre Quincas, situada na cidade de Petrolina-PE, onde funciona a uma das associações de artesãos da região, com a finalidade subsidiar o trabalho de conclusão do mestrado em Extensão Rural e Desenvolvimento Local, pela Universidade Federal Rural de Pernambuco.

A produção das esculturas de Carrancas trata-se de uma atividade que permanece em evidência no mercado do artesanato das regiões que margeiam o rio São Francisco. Buscamos identificar como essa atividade se posiciona no âmbito dos critérios de desenvolvimento local atribuídos a fatores endógenos e sustentáveis.

Ao despertamos para a relação entre as Carrancas do São Francisco e a cultura popular da Idade Média e do Renascimento, esperamos contribuir para a ampliação do espectro de análise da Folkcomunicação, seus objetos e métodos, bem como propor essa intersecção nas abordagens da teoria e assim motivar o interesse por parte dos pesquisadores que a atualizam e dos integrantes da Rede Folkcom, com vistas a futuras proposições, ao passo que também nos motivamos à continuar investigando a conexão ora proposta em futuras pesquisas nesse viés tão instigante e ainda pouco explorado pelos pesquisadores da teoria da Folkcomunicação, pois há ainda muito a ser descoberto em torno das relações e influências

entre o cânone do realismo grotesco da Idade Média e do Renascimento como inspiração simbólica dos elementos presentes no imaginário da cultura popular.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013. Tradução de : Yara Frateschi Vieira.

BELTRÃO, Luiz. **Comunicação e Folclore: um estudos dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressões de idéias**. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

_____. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**. São Bernardo do Campo: Umesp, 2004.

BRANDÃO, Ricardo Antonio Rocha. **Carrancas do São Francisco: a dinâmica de um fenômeno Folkcomunicacional e Folkmidiático**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 36., 2013, Manaus. Anais... São Paulo: Intercom, 2013.

BRITTO, Maria Creusa de Sá Y. **Petrolina: Origem, fatos, vida, uma história**. Petrolina: Tribuna do Sertão, 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CAVALCANTE, Neusa. **Codevasf 35 anos: uma história de trabalho e desenvolvimento**. Brasília: Codevasf, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

MARQUES DE MELO, José. **Mídia e cultura popular: história, taxionomia e metodologia da Folkcomunicação**. São Paulo: Paulus, 2008. MOREIRA, Elizabet Gonçalves. **Carrancas do Sertão: Signos de ontem e de hoje**. Petrolina: SESC/PE, 2006.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. Tradução de: Maria Clara F. Kneese e J. Grinsburg.

PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha. 1974.